

“Deixámos que a historia fosse contada”

Uma conversa com o Teatro Praga, a propósito de *O Avarento ou A Última Festa*

TIAGO BARTOLOMEU COSTA

A criação de *O Avarento*, de José Maria Vieira Mendes, sugeriu uma conversa sobre o modo como o Teatro Praga pensa e trabalha o texto. Dizem: “Aos vivos não se recusa nada. Aos mortos acreditamos que podemos fazer tudo.”

No vosso percurso encontramos uma primeira fase onde o lugar do texto é mais evidente, correspondendo ao crescimento da própria companhia. A partir de 2000 dá-se uma viragem, relacionada com condições estruturais que se alteram e começa a instalar-se essa ideia de abandono da narrativa. As peças tornam-se, num plano mais evidente, eminentemente metateatrais. *O Avarento* introduz uma outra realidade, a de um autor a trabalhar convosco, fazendo não uma dramaturgia, mas uma peça, por inteiro. Isso introduz certamente outras dinâmicas na concepção de um espectáculo.

P.P. O caso de *O Avarento* só é especial porque, de facto, nós estamos a meter muito pouco a colher no que está a ser feito. Estamos a ter muito, muito, muito [*risos*] respeito pelo autor, naquela lógica de que ter respeito pelo autor é dizer o que está escrito, é não fazer cortes, é não editar. Nessa ideia da co-criação, o que acontece aqui é a presença do autor vivo que escreveu o texto durante os ensaios, texto esse que sofreu algumas alterações durante esse período. Mas relativamente à ideia de regresso a alguma coisa mais convencional, acho que é mais um avanço para uma outra fase. Se em espectáculos anteriores já havia uma tentativa de que algumas coisas fossem fechadas e narrativas, sendo certo que não eram tão “teatrais” mas mais atípicas, agora a agulha vai para outro sítio, mas fala da mesma coisa. Uma é o norte geográfico, a outra é o norte magnético

A margem de risco é que me parece outra. O facto de terem alguém a escrever para vocês mina-vos o terreno da interpretação, ao definir as cambiantes e mudanças, tal como vocês o faziam em relação aos textos e, em última instância, ao próprio espectador. Ou seja, expõe-vos na condição de intérpretes, quase obrigando a uma definição clara do papel de cada um, aspecto que há muito tínhamos deixado de pensar nos vossos espectáculos. Não será assim? Como é que se foram organizando neste texto?

P.P. Existe um desvio nessa comunicação, na maneira como nós entendemos normalmente a interpretação. Ou seja, aquilo que nós poderíamos fazer com um texto de base como o do Molière, já está feito. E essa manobra pode ser vista como encenação. Não somos de todo só intérpretes, a nossa função interpretativa é que está mais exposta, sim.

J.M.V.M. Queria fazer uma adaptação de *O Avarento*, porque é um texto que fala sobre as relações entre pais e filhos. Tinha escrito *A Minha Mulher* [estreou no Teatro Nacional D. Maria II em Setembro 2007], que passa pelo mesmo tema, e achei que fazia sentido dar mais um passo, continuar a pensar e alargar a reflexão pensando-a aplicada a pessoas da mesma geração. Em *O Avarento ou A última festa* o pai seria representado por alguém da minha idade, somos nós o pai e o filho. Nas minhas peças trabalho muito narrativas, histórias. E gosto de procurar nas histórias a teoria ou o discurso sobre o próprio texto. Todas as questões teóricas deste texto encontram-se integradas na narrativa. E era disso que eu às vezes sentia falta nos espectáculos do Teatro Praga. Via dois discursos paralelos que eles não queriam fundir. No *Avarento* todos os textos que vou buscar são justificados pela narrativa: existe um bocado de *Os Irmãos Karamazov* [de Dostoievski], porque o Cleanto é um leitor compulsivo à procura da solução nas páginas dos livros, a tentar ler o mundo, respigando trechos roubados ao seu contexto e pedindo de empréstimo discurso para se “organizar”. Sem grande sucesso, diga-se.

Todas as leituras acabam por se relacionar com o tema ou o dilema desta história (pais e filhos, filhos que matam pais e pais que matam filhos), sendo *O Édipo* do Prólogo (que reaparece no Terceiro Acto) o texto maior ou pelo menos mais representativo da problemática. Tudo isto se faz naturalmente com alguma dose de ironia, de auto-ironia.

Agora, é verdade que o texto os desresponsabiliza dessa parte da contaminação. Como sou eu que tenho que construir o texto, as preocupações deles mudam.

O discurso geracional, se não é recorrente – e isso é também um aspecto relevante numa companhia que teria todas as razões, pela exposição, pela acuidade e pelo risco, para o fazer – estava já presente nesse espectáculo seminal *De repente eu...* [2003], onde a adaptação do livro de Nuno Bragança, *A Noite e o Riso*, vos permitiu radiografar um *mal-de-vivre*, esse sim, geracional. Não só a vossa (a nossa), mas também aquela dos períodos quentes das revoluções.

P.P. Pensando na questão genericamente, eu acho que ela passa por vários espectáculos. Toma é várias formas, nomeadamente, e aquelas que interessa relacionar com *O Avarento*, a relação com o poder, o poder instituído, a substituição do poder, a ideia de procurar essa substituição e o

que é que tu fazes depois disso. Isto já aparece no *Título* [2004] e no *Agatha Christie* [2005]. A questão de quem tem o poder surge mesmo dentro da nossa geração, quando estamos perante entendimentos diferentes sobre a mesma realidade ou confronto de ideias ou de opiniões. Como é que isso se materializa? A base dos nossos espectáculos está sempre aí, na conflituosidade para chegar a um mesmo objecto.

No entanto, nunca o Teatro Praga me pareceu tão politicamente incorrecto ou cínico. Provavelmente o texto, de facto, liberta-vos. Poderão preocupar-se com outras coisas e encontrarem nas interpretações uma abertura à exploração de outras questões.

P.P. Neste espectáculo somos mais actores, sim, e as preocupações da nossa encenação são práticas. Procuram uma resolução para as cenas, o que é uma novidade para nós. No início era muito difícil, porque não conseguíamos lidar com o conceito. Ele apresentava-se já fechado, sintético, directo e não valeria sequer a pena “pôr alguma coisa por cima”, porque aquilo já era o que era e não havia sequer grande margem de manobra. Por isso, e porque a nossa preocupação se centrou no lado interpretativo e na nossa relação com o texto, tudo me parecia muito básico em relação a outros processos. Por exemplo: decidimos o cenário muito rapidamente. Isto para não falar de questões que nem chegávamos a discutir noutros espectáculos, como o tom da cena, lidar com as didascálicas ou o ritmo. Tudo situações que aparecem frequentemente quando “interpretas” um texto. E, se calhar, isso deixa-nos mais livres para questionar coisas que, em espectáculos como *Agatha Christie* ou *Sobre a Mesa a Faca* [2005], tínhamos que estar sempre a reafirmar: “olhem que aquilo era um pensamento que estava a ser feito em directo.” Aqui, esses pensamentos já existem, estão no diálogo, que é insolente, rápido, agressivo, violento, poético, o que faz ressaltar mais essa relação organizada. Não é como se tivéssemos de voltar a dizer *rizoma*, *compreensão* e *responsabilidade*.

É possível estabelecer-se uma relação entre este processo de exposição narrativa da vossa contaminação, e a contaminação que vocês fizeram ao texto do *Private Lives* [2003], no sentido em que vos é devolvido um mesmo método de trabalho, sendo vocês “forçados” a gerir outro tipo de intervenções, nem sempre claras?

C.J. Acho que existe uma relação menos “largada” em comparação com o *Private Lives* e o *Um Mês no Campo* [2002], onde a atitude é: vou e é o que der. Aqui pões energia no que fazes, claro, mas é uma coisa absolutamente

calculada, matemática no modo como te atiras às coisas. No *Private Lives* fazias a cena e resolvias enquanto a fazias. Aqui é o contrário.

P.P. Todo o universo que estás a usar está controlado à partida e limita-se à narrativa. A resolução das cenas é pior quando se aproxima de uma relação mais metateatral. Na macrovisão do espectáculo, o que parece é que esse universo da desconstrução metateatral em relação ao que estás a fazer em cena é muito mais espartano, e podes ir mais longe e questionar se isso é uma relação com a personagem no sentido mais clássico do termo – “eu sou o Arpagão e vou fazer o Arpagão”.

Mais do que espartano, eu diria rígido e quase ditatorial, porque aquilo que o J.M.V.M. faz é definir claramente as diferentes secções do texto, indo do medieval ao vernáculo, do clássico ao moderno e vocês terem a consciência, na interpretação, que se estão a aproximar da mudança de registo.

J.M.V.M. Claro que são armadilhas, mas eles têm muitas maneiras de as resolver.

Mas sentem que o texto de algum modo vos protege?

P.D. Proteger não sei se é a melhor palavra, mas nós não sentimos a necessidade de sublinhar aquilo que já está no texto. Porque todas as questões que estão no texto são conscientes, não é que ele tenha umas ideias e chega aqui... [risos] e nós, concordemos ou não, fazemos. Tudo o que está é assinado por todos.

P.P. Mas mesmo essas “questões maiores” não as discutimos entre nós, não as nomeámos, não dissemos: “esta parte é sobre o poder, e esta é sobre o 25 de Abril, e esta sobre a construção da cidade, e esta sobre o aborto.” As questões estão na narrativa.

M.P. São questões programáticas que o texto coloca, de facto, mas há outras questões que ele levanta, e a política é uma das linhas de força do texto. Em todas as personagens há isso. Submissão, controlo, usurpação.

P.P. O que acontece com determinadas encenações contemporâneas de textos clássicos é que tudo aquilo é de tal forma marcado e previsto para que tu penses que num determinado momento estão a querer referir-se à guerra no Iraque, e que noutra estão a dizer que temos que ser melhores cidadãos... E essas discussões, que sempre me pareceram básicas e fraquinhas, nós não as tivemos. Deixámos que a historia fosse contada, deixámos que as relações existissem sem ter que dizer “olhe que o que queremos mesmo dizer é...”

Há aqui um “devolver da bola” ao autor?

J.M.V.M. Cinquenta por cento do espectáculo é do público. Isso está tanto no *Super-Gorila* como neste. É igual. Já não sei que encenador é que dizia que interpretar é traduzir um texto. Mas quando eu escrevo este texto, sei quem o vai fazer. (cortei)

P.P. O texto de facto abre para muitos caminhos, mas inverte a ordem dos mecanismos habituais do teatro contemporâneo porque fá-lo através de um texto mais clássico.

J.M.V.M. Eu não vejo isso assim, o teatro clássico a contar histórias, a ser narrativo, e o contemporâneo não. Não é mais clássico, é só outra proposta.

R.N.C. Houve sempre a intenção da nossa parte de dizer o texto da forma menos clássica possível, ou menos teatral, mas passar por uma ideia de confronto que se sustenta numa ideia de elocução. Não há psicologismo. As palavras significam o que está escrito.

Não há culpados?

J.M.V.M. Se calhar, no fim, matam-me. [*Risos*]

Versão da entrevista realizada em Maio de 2007 e publicada no programa editado pelo Teatro Nacional S. João. Leia a entrevista integral no sítio www.tnsj.pt